



**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

**21 | 2015**

**Création plastique d'Haïti**

---

## Tina Girouard et l'art des sequins d'Haïti

*Tina Girouard and the Sequin Arts of Haiti*

**LeGrace Benson**

Traducteur : Camille Joseph



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2942>

DOI : [10.4000/gradhiva.2942](https://doi.org/10.4000/gradhiva.2942)

ISSN : 1760-849X

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2015

Pagination : 76-103

ISBN : 978-2-35744-075-3

ISSN : 0764-8928

### Référence électronique

LeGrace Benson, « Tina Girouard et l'art des sequins d'Haïti », *Gradhiva* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2942> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2942>

---









# Tina Girouard et l'art des sequins d'Haïti

par LeGrace Benson

Les œuvres en sequins réalisées par Tina Girouard sont le fruit de plusieurs années d'une collaboration toute familiale avec les artistes du Bel Air en Haïti. Mais ces pièces, qu'elles aient été créées lors de son séjour là-bas ou plus tard, portent indéniablement la marque de l'artiste. En retour, son influence sur les artistes du Bel Air a eu pour effet de promouvoir leur style personnel, de les encourager à signer leur production et de déployer l'utilisation de l'art des sequins au-delà de sa fonction d'origine, qui était de créer des drapeaux cérémoniels sacrés, tout en permettant à ces œuvres de conserver le savoir-faire et les traits stylistiques qui les caractérisent. Cet article, qui traite des œuvres des années Bel Air de Tina Girouard, se fonde sur des entretiens réalisés avec l'artiste afin de mieux resituer son art dans deux environnements socio-historiques liés entre eux, celui de la Louisiane et celui d'Haïti.

## **mots clés**

Tina Girouard, Haïti, drapeaux de sequins, créolité.

Interroger Tina Girouard sur son art, c'est planter une graine magique dans un sol fertile. À l'image du conte haïtien de l'oranger magique, racines, tronc, branches, feuilles, fleurs et fruits montent soudain des profondeurs de la terre pour atteindre le ciel et former un grand tout organique. En outre, les réponses de l'artiste, fruits d'une réflexion mûrie, tissent une toile qui s'étend à toute l'histoire sociale de l'Atlantique et des eaux qui ont charrié les humains et leurs manières d'être d'un bout du monde à l'autre. Elle raconte : « J'ai passé ma vie à essayer d'établir des connexions : l'Afrique, le Canada, la Louisiane, Haïti et les Caraïbes, et le Brésil. » À cela, elle pourrait ajouter comment elle a tenté de relier tous ces endroits et ces traditions à la scène artistique très active de New York à travers son engagement au sein de l'extraordinaire collectif de la galerie du 112 Green Street. Avec Gordon Matta-Clark, Larry Miller, Alan Saret, Jeffrey Lew et d'autres, Tina Girouard a créé des installations et des performances qui ont influé de manière importante sur les orientations artistiques des années 1970.

Comme dans son art, ses réponses aux questions font tout intervenir, de la cuisine à l'imaginaire du sacré : elles convoquent les eaux et les rivages de l'Espagne, de la France, de l'Afrique de l'Ouest, de Ayiti/Saint-Domingue/Haïti, de la Louisiane. Les ancêtres de Tina Girouard étaient des Acadiens français brutalement expulsés du Canada : les Cajuns. Son récit remonte au temps où les Girouard trouvèrent refuge à La Nouvelle-Orléans et dans les terres marécageuses qui entourent la ville. Ses ancêtres survécurent parce qu'ils gardèrent la tête froide, travaillèrent dur et furent capables de faire cause commune avec les Choctaw, Chitimacha, Chickasaw, Houma et Natchez qui vivaient alors en Louisiane.

Et il y avait également des Micmac du Canada. Eux aussi avaient fui les Britanniques. Les Micmac et les Acadiens se mariaient déjà entre eux. C'était vraiment un métissage. Quand une mère mourait, ses enfants étaient adoptés par une autre famille, quelle que soit son origine.

De la même manière, Acadiens et Indiens firent à leur tour cause commune avec les Africains et les Caribéens, esclaves et hommes libres. Les Cajuns, les Indiens, les Africains et les Caribéens formaient la plus grande partie de la population de la Louisiane. Le territoire constituait alors et constitue toujours, d'un point de vue à la fois géographique, historique et culturel, une région du bassin caraïbe où les eaux du Mississippi se jettent dans la mer. L'eau remonte ensuite dans le delta pour y former fleuves, lacs, ruisseaux et bayous. Les efforts du gouvernement pour cartographier et angliciser le territoire ne rencontrèrent quelque succès qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les célébrations *voodoo* [selon l'orthographe de la Louisiane] se déroulent de la fin du mois d'octobre au début du mois de novembre, à l'époque de la Toussaint catholique et anglicane ainsi que de son dérivé profane, Halloween. Ces dernières années, elles sont devenues un événement touristique presque aussi important que le Mardi gras, autre fête célèbre. Mais pour les Haïtiens, le cœur de cette cérémonie reste les jours des Morts : l'heure des *guédé*. Tina Girouard explique que, dans les films hollywoodiens, les *gede* sont représentés comme des personnages obscènes, porteurs de mort et vivant dans les cimetières. Selon elle, c'est tout

à fait l'inverse. Leur sexualité tapageuse établit la connexion entre la procréation et la destruction. Elle ajoute : « Ils ne sont pas porteurs de mort. Ce sont les docteurs que l'on appelle lors des cérémonies de guérison. » Ils aident à éviter la mort ou bien servent à accompagner l'âme de ceux dont l'heure est venue.

L'un des nombreux événements qui jalonnent ces trois jours de fête s'adresse aux visiteurs en pèlerinage plutôt qu'aux touristes : il s'agit d'une série de cérémonies et de fêtes commençant le matin, se poursuivant avec un rituel vodou l'après-midi, puis un dîner festif, et se terminant après minuit par des danses. On peut alors consulter plusieurs *mambo* et *oungan* (prêtresses et prêtres vodou) venus d'autres pays, du Canada ou d'Haïti, pour participer aux festivités. C'est l'occasion d'assister à des démonstrations de danses ouvertes à tous et de consommer mets et boissons sacrés spécialement préparés pour la cérémonie. Sont intégrées à celle-ci des représentations culturelles cajuns, dont l'une évoque l'importance de la langue et son histoire mouvementée. Les traditions cajuns sont un élément fondamental du métissage culturel qui a commencé à se produire au temps des ancêtres de Tina Girouard.

Dans le quartier de Tremé se déroule un autre événement auquel les touristes ne peuvent assister mais où les pèlerins sont les bienvenus. Il s'agit d'une parade de rue funéraire appelée *second line*. Se déroulant sur plusieurs jours, elle est à la fois un temps de remémoration du mort et un moment favorable pour de nouveaux enterrements. Devant le char recouvert de portraits et d'objets-souvenirs qui mène le cortège sur trois kilomètres à travers la ville, se dresse un Indien noir dans un beau costume très élaboré. Un orchestre de jazz donne le rythme. À un moment crucial du parcours, lors d'une salutation, les manifestations de tristesse atteignent une intensité extatique. De retour au point de départ, les principaux participants mettent en scène des thèmes très anciens liés à la résistance. Tout s'achève par un festin de mets particulièrement prisés. Qu'il s'agisse des cérémonies vodou, des danses et des performances cajuns ou bien de l'enterrement d'un Indien noir, la prémisses fondamentale de ces manifestations collectives est, à l'instar d'une connexion neurale autonome, que le souvenir sert de réconfort et de moyen de résistance. Le festival vodou et les enterrements *second line* sont des performances qui émergent de façon organique du milieu culturel à un moment précis, même si, ces dernières années, des éléments touristiques sont venus s'y greffer. Ils font partie intégrante de la vie, que ce soit à la ville ou, plus loin, dans les bayous et les campagnes.

Ce milieu représente l'environnement culturel dans lequel Tina Girouard vécut jusqu'à son départ pour New York dans les années 1960. Elle a grandi dans une ferme rizicole près de Lafayette, le riz étant lui-même un héritage de traditions africaines et sa culture celui des esclaves fermiers sénégalais qui savaient le faire pousser. Elle se souvient que les gens « étaient de toutes les couleurs ». La Louisiane de son enfance était comme un patchwork fait de dizaines de petits morceaux, chacun conservant ses caractéristiques propres. Cette région, plus que toute autre aux États-Unis, a conservé sa créolité caribéenne spécifique. Le premier voyage de Tina Girouard à Haïti allait donc s'avérer à la fois étrange et familier.

1. Conservateur de l'art africain au musée d'Art de La Nouvelle-Orléans.

Les entretiens réalisés avec l'artiste ont surtout porté sur ses voyages à Haïti à partir de 1989, sur son engagement auprès des artistes travaillant avec les sequins dans le quartier du Bel Air à Port-au-Prince et sur le développement de ses propres motifs inspirés par cette expérience. À Haïti, il était courant de voir des œuvres élaborées mêlant paillettes, perles, rubans et plumes et rappelant les broderies des Indiens noirs de La Nouvelle-Orléans.

Tina Girouard commence le récit de sa vie à Haïti en évoquant son départ de New York et son retour à Lafayette en 1979: «C'était si bon de retrouver de la bonne nourriture, de belles histoires et de beaux chants. Mais il n'existait pas d'art visuel, pas de galeries.» À New York, elle avait participé aux activités collectives de la très vivante galerie du 112 Green Street. Il lui semblait que sa région natale avait les capacités de développer une activité culturelle tout aussi intéressante. Elle devint ainsi très active dans l'organisation du Festival international de Louisiane, qui se tient tous les ans à Lafayette. C'est au cours de ces années-là qu'elle découvrit les arts des sequins d'Haïti.

La mise en place du festival de Lafayette débuta en 1985, la première édition ayant eu lieu en 1986. J'étais responsable de la programmation artistique. Je n'avais encore jamais mis les pieds en Haïti. J'ai découvert les drapeaux de paillettes de William Fagaly<sup>1</sup>. Chez lui, il y avait un drapeau. J'ai trouvé ça magnifique. Je l'ai emprunté pour le présenter au comité du festival. Ils ne s'étaient pas montrés très enthousiastes à l'idée d'inclure de l'art haïtien, mais quand ils ont vu le drapeau, ils ont été fascinés et ont immédiatement accepté d'exposer des œuvres haïtiennes.

J'ai travaillé en coordination avec Aldy Castor, président de la Haitian Resource Development Foundation, qui me mit en contact avec Jacques Bertoli. C'est par ce biais que j'ai réussi à obtenir les drapeaux pour le festival. J'ai acheté mon premier drapeau à Ginette Taggart. Elle est venue au festival avec des drapeaux, mais aussi d'autres pièces réalisées par l'Alliance des artistes [Artists Alliance]. Il y eut dès lors une forte présence haïtienne au festival. Il ne s'agissait plus d'un simple stand, mais d'une véritable exposition.

Il est probable que, pour les touristes, ces œuvres de paillettes brodées semblaient très exotiques. Mais les locaux ne manquèrent sans doute pas de faire le lien avec les objets de culte des Indiens noirs, même s'ils ne connaissaient pas l'histoire de ces œuvres. Les drapeaux leur adressaient un signe depuis un passé commun.

Richard Turner a décrit la façon dont la tradition des Indiens noirs commença avec Chief Becate Batiste en 1883, à l'époque où les lois Jim Crow, instituant la ségrégation, devinrent extrêmement contraignantes, voire dangereuses pour les Noirs. Batiste était à la fois indien et noir, issu d'une famille où on parlait le créole haïtien. Il utilisa le costume indien pour masquer le «Nègre». Ces modes de dissimulation étaient et sont encore une technique importante utilisée par les opprimés, un acte de résistance qui, comme le remarque Turner, est lié au camouflage mis en scène simulta-

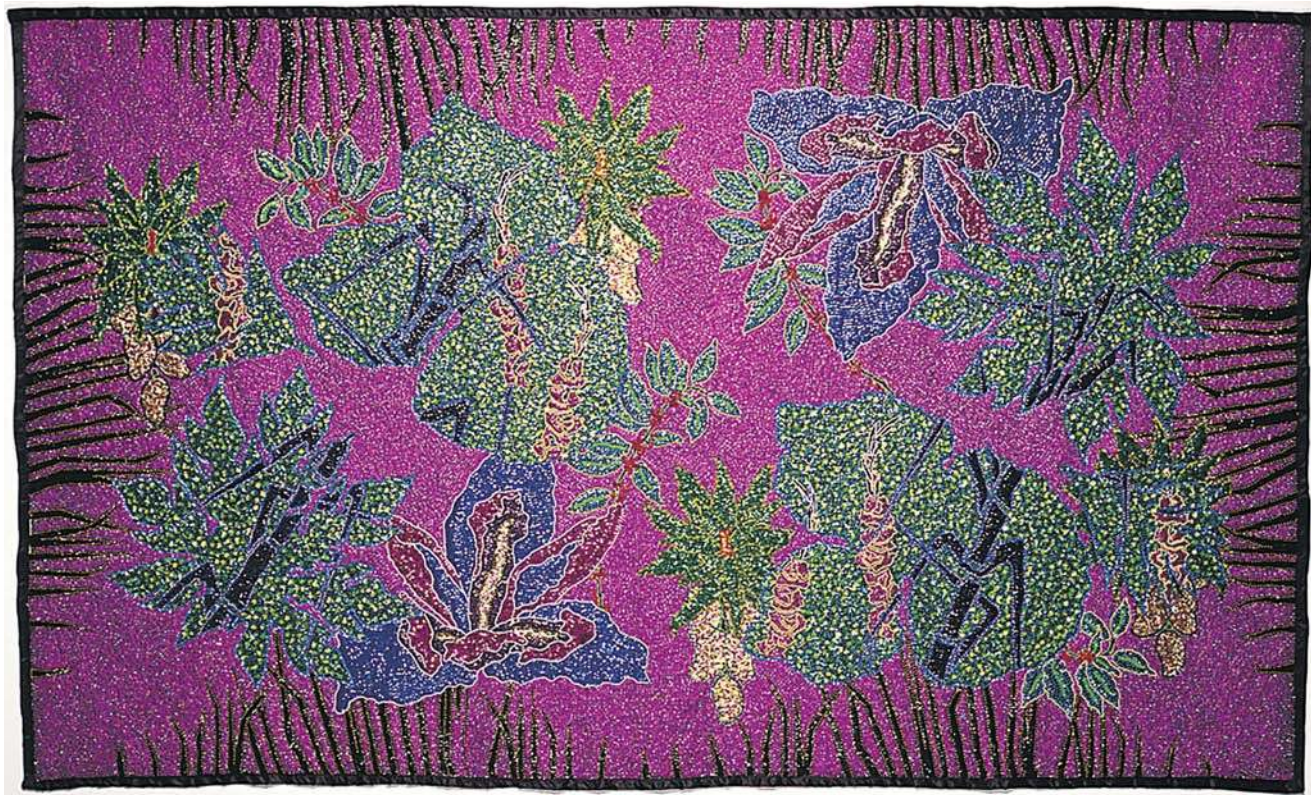
page ci-contre

fig. 1

Tina Girouard, Carol Godden, Gordon Matta-Clark et «Food», 1971.  
© Photo Richard Landry.







**fig. 2**

Tina Girouard, *Flora*, 1992,  
perles en verre cousues  
main, paillettes, acrylique  
sur toile, 177 x 292 cm.

© Tina Girouard. Exposé  
à la CUE Art Foundation,  
New York, commissaire  
Susan Rothenberg.



nément lors des performances vodou, elles aussi menacées (Turner 2009 : 52-63). Les perles et les plumes brodées sur les costumes relèvent avant tout d'une esthétique et d'une tradition rituelle d'origine africaine, importées dans le même temps à Saint-Domingue (aujourd'hui Haïti) et en Louisiane, où elles prirent encore plus d'importance quand des milliers d'Haïtiens y immigrèrent entre 1791 et la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec les drapeaux de perles et de sequins, Tina Girouard organisait une réunion familiale.

L'artiste évoque ensuite les liens anciens et forts qui unissent Haïti et la Louisiane :

Parmi les Acadiens expulsés du Canada, certains rejoignirent Saint-Domingue en bateau. Mais je pense que la plupart sont morts en chemin<sup>2</sup>. Selon l'histoire locale, des groupes rara haïtiens arrivèrent très tôt en Louisiane. Cette hypothèse est plausible, mais contestée. En revanche, et c'est plus vraisemblable, des processions costumées, accompagnées de musiciens et paradant d'une manière très semblable aux rara, se retrouvent communément en Afrique de l'Ouest, dans les régions d'origine des esclaves caribéens, et ont continué d'exister en dépit de la présence française à la fois à Saint-Domingue et en Louisiane. Là, en particulier, elles ont pu exister en dépit et aussi à cause des lois Jim Crow qui limitaient de façon extrêmement sévère les mouvements et les activités des Noirs. Dans le même temps, et de façon tout aussi radicale, la langue française, y compris sa version acadienne (cajun) datant du XVIII<sup>e</sup> siècle, et le créole haïtien furent interdits.

L'art haïtien fut une inspiration pour Tina Girouard, qui se mit à créer des motifs pour paillettes et perles. D'un point de vue thématique, ses premières réalisations se situaient dans le prolongement de son travail américain.

Ma première grande œuvre fut pour l'aéroport Lafayette, en Louisiane. On m'avait commandé deux grandes tapisseries pour les escaliers. J'ai créé le motif à Lafayette. C'était en 1988. Un de mes amis, qui connaissait bien les artistes d'Haïti, emporta mes dessins là-bas. C'est Yves Telemaque qui réalisa mes motifs en sequins.

Elle se rendit pour la première fois à Haïti en 1989.

J'ai commencé à faire des aller-retour. J'y apportais des affaires et j'achetais là-bas d'autres choses que je rapportais. Au bout d'un moment, je me suis installée un atelier. J'y laissais seulement des vêtements et j'allais et venais avec ma valise pleine de perles et de paillettes que j'apportais aux artistes du Bel Air. On me donna bientôt le surnom de *bourik payet* [bourrique paillette]. Je prenais plein de photos, dont je donnais des doubles aux artistes. Les beaux jours, je pouvais travailler à l'extérieur de l'atelier. Les artistes du Bel Air venaient souvent me rendre visite, et on travaillait alors ensemble dehors.

Tina Girouard livre ensuite une histoire racontée par deux artistes du Bel Air, Boss To [Joseph Fortine] et Tibout [Ceus St. Louis], celle d'une

**2.** Parmi les noms acadiens figurant dans les anciens registres des archives d'outre-mer, à Aix-en-Provence, certains réapparaissent en Louisiane après la révolution haïtienne.

**3.** C'était sans doute lors des très nombreuses célébrations du bicentenaire haïtien entre décembre 1949 et janvier 1950. À cette occasion, le président Jean Dumarsais Estimé avait alors fortement encouragé le tourisme et les échanges internationaux.

**4.** *Sequin Artists of Haiti* (*Les Artistes de paillettes d'Haïti*).

**5.** *Cavaliers divins : les dieux vodou d'Haïti*, monté en 1981 à partir de plans réalisés entre 1947 et 1951.

troupe brésilienne de carnaval venue avec tous ses costumes participer au carnaval d'Haïti.

Ils m'ont dit que c'était dans les années 1940 ou 1950<sup>3</sup>. Deux membres de la troupe restèrent à Port-au-Prince après les festivités. C'est ainsi que les artistes du Bel Air apprirent les nouvelles techniques du travail des perles et des paillettes.

Mis à part les souvenirs des artistes assez âgés pour avoir été présents à cette époque, les documents attestant l'épisode sont difficiles à trouver. Mais il est fort probable que cela se soit effectivement passé ainsi, ce qui montre un autre exemple des liens tissés entre chaque côté de l'Atlantique. Rythmes, instruments, occasions de jouer de la musique, processions, iconographie et formes spécifiques de savoir-faire : tout cela indique des connexions matérielles. Quand on compare ces éléments aux croyances religieuses afro-caribéennes et aux tentatives renouvelées, depuis la colonisation, d'éradiquer ces religions ainsi que les langues et toute forme de participation politique, ces liens prennent une tout autre épaisseur, en dépit de leur caractère mystérieux et insaisissable.

Lors d'un séjour à Haïti en 1991, Tina Girouard résidait à l'hôtel Olafsson, que les touristes habituels avaient déserté : l'armée haïtienne venait de renverser le gouvernement par un coup d'État obligeant le président Aristide à s'exiler.

Il n'y avait presque plus personne. C'était effrayant. J'avais obtenu une bourse de la Haitian Resource Development Foundation pour écrire mon livre<sup>4</sup>, et me voilà donc à Haïti. Jacques Bertoli possédait une copie du film de Maya Deren<sup>5</sup> et se demandait ce qu'en penseraient Boss To et Tibout. Il leur a montré le film. Ils étaient très contents parce qu'ils voyaient des gens qu'ils connaissaient. Ils savaient qui avait fait tels drapeaux, tels costumes.

Le film de Maya Deren comporte des scènes de cérémonies vodou, du carnaval et de rara, pour la plupart tournées dans les années qui précéderont le grand carnaval de 1950. Les drapeaux de sequins sont d'un style plus ancien, révélant davantage le support de satin. Des paillettes sont utilisées sur certains costumes rara ; elles sont beaucoup plus présentes sur d'autres pièces, tels les drapeaux. Une forme très dense de broderie, couvrant presque entièrement le fond, est apparue à cette époque.

Tibout, l'un des conteurs de l'histoire des Brésiliens, fut le premier à utiliser cette nouvelle forme qui consistait à couvrir la totalité du support en tissu avec des perles et des paillettes. C'est à la même époque qu'il commença, avec d'autres artistes du Bel Air, à vendre ses œuvres aux Olafsson, les propriétaires de l'hôtel, au musée d'Art haïtien ainsi qu'à des galeries d'art, parmi lesquelles la galerie Taggart. Il raconta à Tina Girouard qu'une femme lui avait demandé un drapeau dans le nouveau style pour l'offrir au président. Celui qu'il réalisa était plus « esthétique » que rituel. Mais ce nouveau phénomène de commercialisation des œuvres de sequins ne diminua en rien la qualité sacrée des drapeaux destinés aux rituels ni



celle des costumes rara, qui jouent un rôle spirituel important lors de la Semaine sainte.

6. Les esprits vodou.

Tina Girouard évoque un autre aspect que partagent les traditions de broderie sacrée des deux côtés de l'Atlantique : le processus de confection et l'attitude de l'artiste face à celui-ci. Dans son livre, elle parle de la qualité spirituelle des drapeaux et du geste des brodeurs, dont les mouvements sont d'une grande douceur.

Un rythme régulier s'installe tandis que les étapes de l'enfilage des paillettes et des perles se répètent, heure après heure. La cadence devient hypnotique. Une atmosphère paisible règne dans l'atelier. Parfois, le groupe entonne doucement les chants des */wa*<sup>6</sup>. L'acte répétitif de la broderie est semblable au chant d'un mantra – une sorte de méditation transcendante. Peu à peu, les artistes font un avec leur travail ; leur œuvre devient un acte de foi, chaque paillette une prière silencieuse. (Girouard 1994 : 33)

Cette description rappellera peut-être à certains lecteurs une autre tradition haïtienne qui lui est liée. Le rythme régulier, le chant à voix basse, le calme et le passage à un état méditatif ou à une rêverie : on retrouve tout cela dans certains couvents où les sœurs s'appliquent à broder les nappes d'autel et les vêtements liturgiques. À Haïti comme à Saint-Domingue, dans les écoles où elles enseignent, les sœurs de certains ordres apprennent à leurs élèves des broderies complexes et délicates ainsi que l'art du travail patient grâce au chant et à l'état contemplatif, loin de tout ennui abrutissant. Ces mêmes religieuses enseignent en outre la couture et la broderie destinées à un usage profane, ce qui leur permet de participer au financement de leur école et de leur communauté. Les premières à avoir développé cette pratique, des nonnes bretonnes maîtrisant particulièrement bien la broderie, arrivèrent à Saint-Domingue peu après que les missionnaires y eurent établi des paroisses.

La broderie des vêtements enseignée aux jeunes femmes, d'abord à Saint-Domingue puis à Haïti, n'est pas une tradition réservée aux riches. L'artiste haïtienne Barbara Prezeau a attiré l'attention sur cette tradition par une performance qui s'est déroulée lors d'un colloque organisé à la Barbade. Dans le grand hall d'un hôtel, elle et un groupe de jeunes femmes brodèrent en silence des mètres de tulle noir avec des paillettes et des perles noires elles aussi, l'ensemble étant destiné à servir de linceul collectif. S'ensuivit, deux heures plus tard, un rituel funéraire. À Paris, lors d'une performance semblable intitulée *Cendrillon*, il s'agissait cette fois de plusieurs mètres de crêpe blanc brodés de fils, perles et paillettes, tous blancs. Comme dans les ateliers des sœurs et des artistes vodou, le silence et le calme régnaient pendant ces deux performances.

La technique très développée de la broderie fut également introduite dans d'autres îles des Caraïbes. La mémoire de cet art voyagea dans les esprits et les mains des victimes de la traite esclavagiste et circula en secret pour réapparaître en toute visibilité une fois la destination atteinte. Il reste encore beaucoup à découvrir sur la manière dont les traditions africaines

sacrées de la broderie arrivèrent à Saint-Domingue et se transmirent oralement jusqu'à aujourd'hui. Les hypothèses sont nombreuses, mais les documents factuels sont rares. Les prisonniers musulmans des colonies sucrières savaient certainement que l'art de la broderie, tout comme celui de l'écriture, était considéré comme sacré et était pratiqué par des hommes particulièrement dévoués. Une approche comparative des preuves matérielles laisse penser que de multiples savoir-faire et représentations en matière de broderie ont convergé depuis différents pays du pourtour atlantique pour donner naissance aux arts des paillettes d'Haïti.

Chez Tina Girouard, l'intérêt pour les tissus en général date de son enfance. Elle évoque les sacs de riz, de farine et d'autres aliments imprimés de motifs floraux que les femmes cousent aux vêtements et au linge, une coutume très répandue dans les campagnes du sud des États-Unis. « J'ai toujours été fascinée par le fait que les tissus peuvent draper, bouger, couvrir une surface ou la créer. » Les tissus, en particulier ceux destinés à un usage domestique, font partie intégrante de la façon dont l'artiste ressent son être et, par conséquent, représente son être dans son travail. Bien avant ses séjours en Haïti, et plus récemment, elle utilise de grandes et larges bandes de tissu pour recouvrir des surfaces et créer un espace particulier à voir ou à habiter. Ses souvenirs d'enfance de la Louisiane rurale sont logés dans ces œuvres réalisées sur plusieurs dizaines d'années. Cette manifestation particulière de sa sensibilité se situe dans le prolongement des coutumes de la communauté créole : les traditions des Cajuns, des Indiens et des Africains, y compris celles très importantes des Afro-Haïtiens, ainsi que des Français et des Français de Saint-Domingue. Avec la broderie et les tissus, Tina Girouard convoque dans un même temps des manières de parler, des histoires, de la musique, de la nourriture et des festivités ; elle mêle des stratégies relatives à la maladie, à l'amour, à la mort et aux mystères insondables de la vie sur terre et dans l'au-delà. Son travail dessine un point de rencontre entre les mystères du sacré et les perplexités de la vie profane.

Pour approfondir le réseau des connexions entre la Louisiane et Haïti, l'artiste a observé l'art et la vie de ceux qui, au Bel Air, font les drapeaux. Car, si cet art des sequins fait écho à celui de La Nouvelle-Orléans, ses visites dans ce quartier lui ont fait découvrir une géographie urbaine qui n'avait rien à voir avec celle de New York ou de la Louisiane. Densément peuplé, le Bel Air offrait un contraste saisissant avec la tranquillité de l'atelier au sein de l'*ounfò*. Elle l'a décrit dans « Death dances in Haiti » (« Danses de mort à Haïti ») :

Depuis la rue Macajoux du Bel Air s'étend un labyrinthe de chemins tortueux parcourant un enchevêtrement de petits cabanons. Le Bel Air, autrefois une forêt vallonnée de maisons et de jardins surplombant Port-au-Prince et la grande baie de La Gonave, est l'un des pires bidonvilles de la capitale : des haies d'abris de fortune sans même une allée pour les séparer. Aux croisements des ruelles, les corridors s'élargissent et ouvrent sur des places miniatures où on fait la cuisine, la lessive, la toilette, où tout le monde se rassemble. (Girouard 1996)





**fig. 3**

Bonhomme, *Les Trois rois*, paillettes, perles et sequins sur tissu, présenté à la Maison du Tourisme du Pays de Charleroi (Belgique), dans l'exposition *Haïti... drapeaux vodous*.  
Collection du Dr Jacques Bartoli, Port-au-Prince.  
Photo Carlo A. Célius, 23 avril 2007.







Les magnifiques drapeaux et costumes rara étincelants de paillettes étaient créés là, dans ce quartier délabré et triste. Chacune des visites de Tina Girouard était comme un appel à y revenir. En même temps qu'elle étudiait l'art et la technique des drapeaux et des costumes rara, elle apprit également à connaître les pratiques spirituelles des artistes et de leur communauté. Très vite, elle fut ainsi amenée à participer à la parade publique qui a lieu lors des rites rara du printemps. Elle travailla sous l'étroite supervision de Tibout, célèbre artiste du Bel Air et *oungan*, ainsi qu'avec son gendre, l'artiste Luc Cédor, *oungan* lui aussi, *major jone* (chef) du groupe rara Saint Isidore et manager de la famille. Tibout, le plus respectés des chefs rara, fut le premier auquel Bertoli la présenta avant de lui faire rencontrer Boss To, patriarche *oungan* de la communauté des artistes du quartier. Elle apprit que ce dernier avait été le premier à introduire la fabrication des drapeaux dans la communauté du Bel Air, tandis que Tibout, son demi-frère, était quant à lui le premier artiste utilisant les paillettes à avoir travaillé avec des surfaces entièrement recouvertes, à la différence du style traditionnel moins dense du *seme grenn* (« semer des graines »).

Les descriptions ethnographiques rapportent que le rara commence tard la nuit du Mardi gras, dernier jour du carnaval, juste avant le mercredi des Cendres. Sur un feu de joie, on brûle les objets du carnaval pour « réchauffer » la troupe avant les rigueurs à venir. Tout comme lors de la cérémonie catholique qui se déroule le matin, chaque participant se trace une marque sur le visage avec les cendres encore chaudes. Pour le rara, l'épreuve spirituelle de la procession commence habituellement le week-end, les dimanches et samedis suivants devenant de plus en plus « intenses » durant le carême. Les notions de sacrifice et d'épreuve se retrouvent à la fois dans les rites africains et les observances catholiques du carême qui se trouvent mêlés dans le rara. *Oungan*, *mambo* et sociétés vodou consacrent leur temps et leur énergie au rara. Toutes les autres cérémonies sont suspendues. Des processions rara plus courtes servent de « répétition » tout au long du carême. Le jour de la saint Joseph, le 19 mars, la procession atteint une ferveur toute particulière. Tina Girouard évoque très brièvement les événements qui ont lieu alors.

L'artiste connaît sans doute très bien la célébration particulière de la Saint-Joseph à La Nouvelle-Orléans, une coutume importée par des immigrants siciliens au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Ce jour-là, les Indiens noirs paraden dans les costumes de Mardi gras qui ont été spécialement mis de côté pour cette occasion. Dans les maisons, on dresse des autels dédiés au saint. D'après les photographies des festivités que j'ai pu voir, ils ressemblent à s'y méprendre aux autels de certains *oungan* du Bel Air. Les dernières processions rara débutent le matin du Vendredi saint et se poursuivent sur des kilomètres de routes et de chemins pendant trois jours durant lesquels on s'arrête seulement pour se reposer et boire. Elles se terminent le soir de Pâques. Pour Tina Girouard, il est important de comprendre que les répétitions et l'épreuve de la procession de la Semaine sainte sont un « exercice spirituel ». Le rara obtient le soutien financier de personnages riches et puissants devant la maison desquels ont lieu des performances particulières, les *ochan*.

#### page ci-contre

##### fig. 4

Drapo Azaka, *Iwa* de l'agriculture qui a pouvoir sur les paysans. Il veille aussi sur les instruments agricoles comme, ici, la serpe. Traditionnellement, Azaka porte une bouteille de tafia dans un sac en paille tressée. Dansant à la manière paysanne, il adore fumer la pipe et déguster de petits épis de maïs, à l'ombre de son large chapeau de paille. Image publiée dans le catalogue *L'esprit des lieux. Oriflammes du vaudou haïtien*, BPI, Centre Georges Pompidou, Centre culturel Vincent Placoly, RFO, Paris, 1993, p. 37. D.R.

**7.** Les arbres sont sacrés  
pour les adeptes du vodou.

Plusieurs ethnomusicologues ont effectué des recherches sur ce phénomène religieux et politique, en particulier Gage Averill (1997), Gerdes Fleurant (1996), Elizabeth McAlister (2002), Lois Wilcken (1992), David Yih (1995) et Dolores Yonker (1988). Tous ont accordé un certain intérêt aux costumes, mais leurs travaux concernent avant tout la musique, les instruments, les actions théâtrales et les fonctions religieuses et sociales de la procession. Susan Tselos (1996a et b) et Anna Wexler (1997, 1998 et 2006) se sont quant à elles davantage focalisées sur les drapeaux et les costumes.

Tina Girouard, elle, s'est concentrée sur les procédés : motifs et exécution, tissus, broderies, perles et paillettes, dans le contexte de collaborations personnelles, familiales et locales. Elle a été attentive à la forme et à l'éclairage que les drapeaux et les costumes apportent à l'espace cérémoniel, l'*ounfò*, et aux processions et différentes étapes du rara. Tout en gardant ses distances avec la politique haïtienne, elle a peu à peu exploré en profondeur la façon dont la dimension religieuse et sociale du rara allait de pair avec sa dimension musicale et processionnelle. Elle raconte comment elle a participé de très près à toutes les étapes du planning de ces festivités, depuis l'élaboration des costumes et des trajets jusqu'à la préparation des mets, autant d'éléments essentiels et nécessaires afin que la cérémonie puisse remplir sa fonction générale, que les adeptes du vodou appellent le « travail des esprits ».

En 1994, Tina Girouard était devenue proche de toute la famille des artistes du Bel Air. Elle décida alors de donner un rara pour la troupe Saint Isidore. Boss To organisa avec Tibout une cérémonie *lave tet* afin d'accueillir officiellement l'artiste dans la *lakou* (la famille élargie) et la déclarer « *mambo* de l'art ». Elle devint *maren*, « marraine » rara, dont le soutien devenait crucial pour permettre au festival de continuer. Cela lui conférait également le privilège de « marcher avec », une relation plus intime d'un point de vue psychologique et spirituel que le simple fait de « marcher à côté de ».

Dans le livre de Tina Girouard figure une photographie montrant les principaux membres de la troupe de Cédor, dont un *major jonc* et deux reines rara. À droite, un personnage porte une grosse branche d'arbre<sup>7</sup> au-dessus de laquelle flottent des frondes en papier crêpé (Girouard 1994 : 57). D'autres groupes rara paraden avec de grandes bannières sur lesquelles ont été imprimées des images de saints et de *Iwa* ornées de sequins, de perles, de rubans et de franges dorées. Sur la photographie, le *major jonc* de Saint Isidore porte une cape traditionnelle couvrant un pantalon court, lui aussi brodé. Les *major jonc* arborent souvent de nombreux mouchoirs aux couleurs vives portés à la ceinture et qui flottent sous la cape. Ce sont là les équivalents des *rad penitens* (bouts de tissus multicolores portés en signe de pénitence) que les adeptes du vodou utilisent pendant le carême. On parle aussi de *toukole* (« toutes les couleurs »). Cela renvoie aux *Iwa*.

Lorsque Tina Girouard continue son évocation de la fabrication des costumes de paillettes et des préparatifs de la procession et de la liturgie qui s'ensuivent, elle compare les vêtements finement brodés aux costumes et aux fonctions des célèbres *second lines* de La Nouvelle-Orléans. Mais elle commence par les distinguer : « Le *second line* traite des enterrements

et de la mort.» Puis elle se reprend : « Mais ce n'est en fait pas si différent. Dans le rara aussi il s'agit de mort et de résurrection. Ils s'arrêtent aux cimetières pour saluer les morts, et le Vendredi saint a pour objet la mort. Voilà encore un élément qui montre combien il y a de points communs entre les Indiens noirs et les groupes rara. »

Plusieurs récits coloniaux où sont rapportées les cérémonies et processions vodou décrivent l'usage des drapeaux (*drapo*). Patrick Polk a montré les liens que ceux-ci entretenaient à la fois avec les rituels africains et les drapeaux de régiments français (Polk 1997). Les spécialistes ont également évoqué la possibilité d'une connexion par l'intermédiaire de missionnaires bretons possédant des rituels très élaborés au cours desquels étaient portées des bannières ornées de broderies, de perles et de franges.

Dans la campagne haïtienne, les drapeaux sont de simples bandes de tissu, parfois imprimées et rapiécées, parfois ornées de l'image d'un saint en son centre, lui-même brodé de symboles sacrés *vèvè* permettant de convoquer les *lwa*. Les matériaux précieux, quand ils étaient disponibles, semblent avoir été utilisés dans les zones rurales près des villes. On s'accorde à dire que l'usage généralisé des sequins, d'abord à Port-au-Prince puis ailleurs, s'est répandu entre 1915 et 1934 pendant l'occupation américaine et à l'époque du développement des relations commerciales entre les États-Unis et Haïti. Dans les industries textiles de l'île, on se chargeait notamment des finitions pour les vêtements de haute couture destinés à un usage festif, et c'est ainsi que perles et paillettes se retrouvèrent jusque chez les fabricants de drapeaux vodou. Dans un premier temps, il s'agissait de métal ou de perles de culture; plus tard, on passa à du plastique de couleur vive, moins onéreux. Ces perles et paillettes avaient le mérite de ne pas user le fil qui les fixait à la trame. Ces possibilités étaient bien connues de tous, mais c'est Boss To qui lança les premières innovations dans ce domaine.

Les nouveaux drapeaux, sur lesquels étaient brodées un grand nombre de paillettes formant des motifs plus détaillés et sophistiqués, attirèrent tout d'abord l'attention des spécialistes du folklore haïtien et, par la suite, des Haïtiens et des touristes qui y voyaient des objets d'art à collectionner. Ainsi, dans les années 1960, des œuvres en sequins étaient en vente dans les musées et les galeries les plus réputées. Quand Tina Girouard acheta son premier *drapo*, les drapeaux vodou étaient depuis longtemps disponibles dans la boutique du musée d'Art haïtien. En 1972, Clotaire Bazile, un artiste du *drapo* résidant dans le quartier voisin du Bel Air, avait vendu à contrecœur un drapeau rituel à un couple de Français (Wexler 1997 : 396); de leur côté, les artistes *oungan* du Bel Air faisaient vivre leur famille et leurs sociétés vodou en pratiquant l'art du *drapo*.

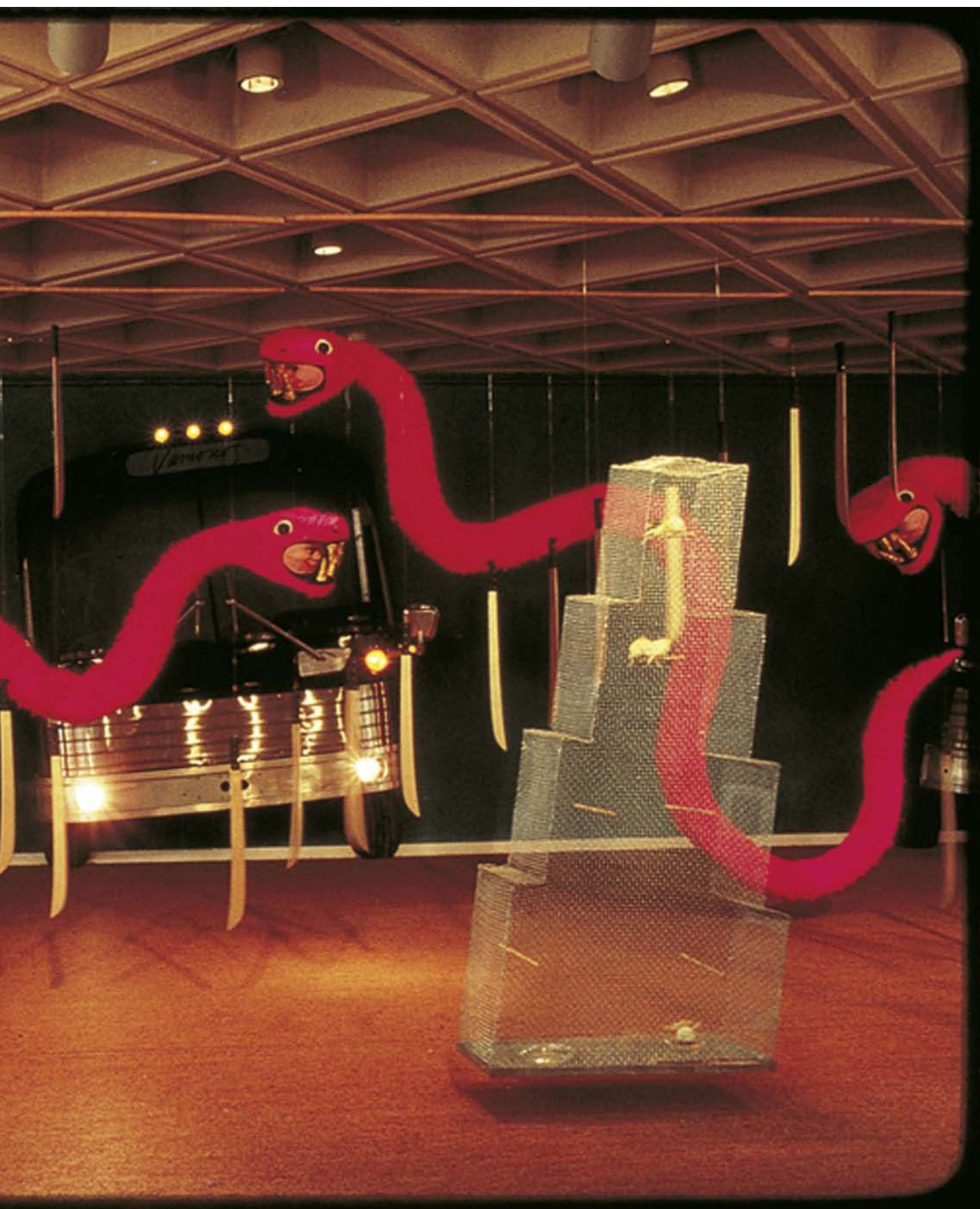
Tina Girouard explique que, bien souvent, les artistes de paillettes sont aussi des *oungan* qui ont appris à maîtriser leur art dans le péristyle de l'*ounfò*. Ils rapportent que le motif du *drapo* leur vient entièrement ou partiellement de rêves médiatisés par les *lwa*. Les couleurs utilisées sont celles de chaque *lwa*. Parfois, quand les bonnes couleurs ne sont pas disponibles, ils procèdent à des teintures afin de respecter les codes rituels.





**fig. 5**  
Tina Girouard, *Vamonos!*,  
1983. Techniques mixtes,  
152 x 76 x 38 cm. © Tina  
Girouard. Photo DR.





La première visite de l'artiste en Haïti lui inspira la réflexion suivante : « Cela me gênait beaucoup de voir que toutes ces œuvres splendides n'étaient pas signées. Les artistes qui les avaient réalisées étaient anonymes. Je me suis dit qu'il fallait qu'ils soient reconnus individuellement. » Elle les encouragea à mettre sur leurs œuvres leur nom, leurs initiales ou toute autre marque distinctive. Il y a fort à parier que c'est cette attention constante à ce détail qui incita les artistes du Bel Air et ceux qui travaillaient avec eux à inventer des marques d'identification.

Cela impliquait bien davantage que la simple signature d'une œuvre. Celle-ci risquait d'ailleurs d'interférer avec le code des vèvè. D'autre part, les instructions reçues en rêve ne mentionnaient jamais une telle identification personnelle. Le *drapo* avait toujours été utilisé comme un moyen matériel par le biais duquel les esprits sacrés étaient convoqués et appelés à descendre parmi la société vodou réunie, et non pas comme la démonstration d'un talent individuel. Pourtant, la part artistique du travail avait sans nul doute déjà été remarquée, évoquée et admirée par d'autres *oungan* qui échangeaient ou achetaient des *drapo* d'une grande qualité d'exécution et, par suite, extrêmement puissants. Le talent individuel attendait donc de se faire reconnaître sur un marché plus large. À cela s'ajoutait la question de la négociation entre l'espace sacré, local et familial, d'un côté, et, de l'autre, l'espace profane, international et extérieur. Mais la frontière avait déjà été franchie : des œuvres avaient quitté les sociétés vodou pour être vendues à des amateurs haïtiens d'abord, puis à des visiteurs étrangers. La campagne de Tina Girouard pour l'identification personnalisée des œuvres porta donc immédiatement ses fruits. Il s'agissait au départ d'un processus de sécularisation contrôlé qui n'affectait en rien les objectifs et les intentions spirituelles des objets.

Toujours à propos de son premier voyage, l'artiste raconte également : « J'étais déçue par le fait qu'il n'y avait aucune femme parmi les artistes réalisant des drapeaux. » Bien qu'il y eût d'importantes *mambo* à la tête des sociétés vodou, aucune ne semblait fabriquer de drapeaux. Cependant les femmes participaient souvent à la broderie. Plus tard, certaines se sont distinguées dans l'art du *drapo*, sans doute grâce aux encouragements de Tina Girouard et d'autres femmes spécialistes de l'art haïtien.

Après le départ de Tina Girouard, une réciprocité s'installa entre elle et les brodeurs du Bel Air, qui conservèrent à leurs œuvres une dimension collective tout en prenant peu à peu conscience de leur caractère personnel. L'artiste avait beaucoup milité pour que chaque œuvre fût identifiée comme une création personnelle, et le succès que rencontra cette idée alla de pair, chez elle, avec le sentiment de faire partie d'une famille.

Le Bel Air comptait beaucoup pour moi. C'était ma « tribu ». Les deux artistes avec lesquels je me suis le plus liée étaient Antoine [Oleyant] et Georges [Valris]. Ils ont joué un rôle important dans mon travail artistique. Je n'aurais jamais pu réaliser ces œuvres toute seule. Pour les plus grandes, il fallait six à dix personnes. Avec Antoine, nous nous occupions des détails. Les grandes parties du fond permettaient à des apprentis de s'entraîner.



La collaboration requérait ainsi les compétences précises à la fois des maîtres et des apprentis. Elle compare le processus de création à l'art du vitrail :

Je traçais d'abord le motif, que je coloriais ensuite au crayon, puis je brodais les premiers points. C'était extraordinaire de participer à la création de ces magnifiques œuvres d'art. Dans les premiers temps, j'achetais tous les matériaux moi-même. Il se trouve que les Crayola<sup>8</sup> enduisent de cire l'aiguille et le fil quand on les passe dans le tissu, rendant ainsi le travail beaucoup plus facile. Alors tout le monde s'est mis à les utiliser. J'en achetais des cartons pleins que je rapportais à Haïti.

À Haïti, la chose dont je suis le plus fière, ce sont les outils, les matériaux et les techniques que nous avons utilisés. Nous avons été les premiers à utiliser des sacs de riz recyclés en plastique tressé à la place des anciens sacs en jute<sup>9</sup>. J'avais connu les sacs de riz dans la ferme de mon père, en Louisiane. Les aiguilles, suffisamment fines pour passer dans les petits trous des perles et des paillettes, devaient être assez solides pour percer la toile. Ces aiguilles sont difficiles à trouver et à utiliser. Alors qu'avec les sacs de riz, c'était moins dur. En plus, ils sont plus solides et plus légers. La broderie était plus facile et le résultat plus durable car les sacs de riz faisaient une trame plus solide pour les soies et les satins [cousus dessus]. On pouvait donc aussi faire des pièces plus grandes.

Les œuvres que Tina Girouard, alors jeune diplômée des Beaux-Arts, réalisa à New York au début des années 1970 rappellent les tissus qui servaient à dessiner des espaces communiquant entre eux dans les intérieurs de Louisiane. Le succès de l'exposition *Chevaux*, organisée par Susan Rothenberg, lança sa carrière. Tina Girouard participa également aux activités du restaurant voisin de l'atelier de Green Street où nourriture et repas étaient transformés en performances. Elle devait à n'en pas douter proposer les meilleures recettes de sa Louisiane natale. Pendant les années 1970, elle partagea également un atelier avec le compositeur Richard Landry et le Philip Glass Ensemble, pour lequel elle réalisa les photographies et la couverture de son premier CD – ce qui rappelle combien son art est en partie lié à la musique et à la danse.

Elle transporta avec elle les souvenirs de cette expérience jusqu'en Haïti avec, en fil conducteur, la conscience de ses racines sudistes. Ainsi, la musique et la danse furent pleinement présentes dans le contexte du Bel Air, notamment à travers les rara. Mais il s'agissait aussi de musique dans la broderie puisque chacun chantait pendant le travail.

Les œuvres qu'elle produisit au sein de la grande famille des artistes du Bel Air étaient, à l'image de ses créations new-yorkaises, suffisamment grandes pour avoir un effet sur leur environnement. Les pièces de grandes dimensions réclamaient le travail de plusieurs personnes. À Haïti, on appelle ce genre de collaboration un *konbit* – tous les gens habitant le même quartier, ou plus généralement les alentours d'une ferme, sèment, récoltent, cuisinent,

**8.** Une marque américaine de crayons de cire.

**9.** À cette époque, Haïti exportait du riz.

**fig. 6**

Cœuvre en cours de réalisation, atelier de Myrlande Constant, juin 2014. © Photo Carlo A. Célius.

jouent de la musique, construisent une maison ou participent à toute activité réclamant un effort collectif. Ces nouvelles œuvres étaient plus lourdes et plus difficilement maniables que les *drapo*. Fixées à un mur, elles étaient comme des fresques étincelantes qu'il fallait apprécier à la fois de loin, la composition prenant alors toute son ampleur, et de très près, là où l'agencement complexe des paillettes multicolores récompensait une observation attentive. Tina Girouard s'empresse d'affirmer, en entretien, que ces œuvres étaient dans la continuation de son style propre ; celles qui intégraient des symboles vodou apparurent plus tard.

L'une de ces pièces est le produit d'une collaboration avec Antoine Oleyant. Elle mesure presque deux mètres sur un et a pour titre *Under a Spell* (« Sous l'effet d'un sort »). Une bordure argentée et colorée encadre un fond de paillettes noires parsemées de paillettes multicolores. Par-dessus flotte le *Iwa* de la mer, Lasiren, réalisé par Oleyant en tresses de paillettes dorées : le haut du corps est en paillettes bleues sur lesquelles est dessiné un pendentif rouge représentant un poisson, tandis que la queue de la sirène, en écailles dorées, est festonnée de vert. Sa trompette est argentée. Le grand serpent d'air et d'eau, *Iwa* Danballah, a été réalisé par Tina Girouard. Il enlace et protège Lasiren avec sa peau dorée et argentée sur laquelle sont brodés des cercles d'or, de magenta et de blanc. Malgré sa petite taille, la reproduction qui figure dans le livre de Tina Girouard semble bien, comme son titre l'indique, nous avoir jeté un sort. Accrochée à un mur, l'œuvre attire sans nul doute à elle tous les regards.

*1492 Migration-Immigration 1992* est un autre chef-d'œuvre de cette période. Il faut deux personnes robustes pour soulever cette œuvre d'un peu plus d'un mètre cinquante de haut, d'un mètre trente de large et recouverte presque entièrement de paillettes. Elle fut créée en lien avec le cinq centième anniversaire du débarquement de Christophe Colomb et de ses marins sur l'île que les indigènes appelaient « Ayiti ». En 1992, les Haïtiens fuyaient la pauvreté, le chômage, l'absence de système de santé et d'éducation. Traversant la mer des Caraïbes à bord d'embarcations de fortune, nombreux sont ceux qui ont péri ou bien furent arrêtés au large de la Floride par les gardes-côtes américains, puis longtemps détenus à Guantanamo, dans l'est de Cuba.

Tina Girouard a encadré la scène d'une bordure de paillettes argentées seulement interrompue à gauche par des paillettes bleu foncé : elles représentent l'eau montant jusqu'en haut de la proue du bateau des gardes-côtes. L'embarcation des clandestins occupe un bon quart de la fresque. Diamétralement opposé, en haut à droite, le *Iwa* femelle des mers, Lasiren, souffle dans sa trompette afin de prévenir le bateau à voile *Haïti* qui arbore le drapeau national en haut de son mât. Dans le coin opposé apparaît dans le ciel rougeoyant la barque en forme de baleine d'Agwe. Elle porte l'inscription « Imamou », c'est-à-dire « présence du divin ». Dans le vocabulaire vodou, cette expression doit peut-être son origine à l'influence des nombreux prisonniers musulmans ou africains eux-mêmes influencés par l'islam qui furent amenés à Ayiti/Saint-Domingue pour travailler dans les plantations de canne à sucre. Des offrandes et des prières sont offertes par les Haïtiens à Agwe, le puissant *Iwa* de la mer, en particulier lorsqu'ils embarquent, sans beaucoup d'espoir de succès, pour le périlleux voyage du nord. Les cheveux



colorés et ondulés de Lasiren débordent sur la bordure argentée. Si on regarde la composition de plus près, on constate que la longue queue de poisson de la sirène s'étend jusqu'au côté opposé de l'œuvre et remonte derrière le bateau blanc des gardes-côtes. Tina Girouard fait remarquer que son corps tout entier forme la mer sur laquelle flottent les deux petites barques haïtiennes. Elle enveloppe aussi les gardes-côtes. Des mèches de ses cheveux multicolores, qui évoquent Danballah, s'enroulent autour du mât et envahissent le pont arrière du bateau américain.

En tant que *mambo* de l'art, Tina Girouard connaît très bien les *lwa* vodou, leurs couleurs, leurs attributs, et les rites et cérémonies auxquels ils sont liés. Dans cette dernière œuvre se retrouve ce savoir – la *konesans*, pour reprendre le vocabulaire local. Mais il s'agit de bien plus que d'une simple « connaissance ». Dans le *drapo* mural, on devine peut-être un autre esprit, à peine visible, qui se joint aux divinités africaines. Flottant au-dessus du grand bateau blanc, on peut voir un enchevêtrement complexe de paillettes en nuances de bleu derrière le cercle tracé par une mèche rouge de Lasiren. Dans la partie la plus claire, des lignes de paillettes un peu plus foncées semblent dessiner un visage regardant vers le bas. S'agit-il de l'esprit de Marie Stella Maris ? Les matériaux, l'exécution, l'iconographie et le sens de *1492 Migration-Immigration 1992* sont d'une complexité qui rend l'œuvre à la fois puissante et mystérieuse.

Je veux que quelqu'un qui ne connaît rien au vodou, ou un enfant, puisse lire les images de mes œuvres, les voir avec ses propres yeux et entrer en relation avec moi. C'est vrai de toutes mes œuvres. Je réalise des portraits de villes et de cultures différentes. *Vamonos*, c'est mon portrait de Mexico. J'ai fait une performance de rue lors de Documenta 6 à Cassel [en Allemagne]. C'étaient de grands projets. J'apporte les éléments matériels de mes différentes cultures et je les marie à la culture locale. C'est ainsi que je compose mon « menu » pour ces pièces-là. La communication et la collaboration sont si importantes à mes yeux que je veux que le public rentre chez lui avec quelque chose qui ait un sens. Quand on repart, on doit sentir que tout ce dont on a besoin, ce sont des yeux pour voir.

Oleyant fut tout de suite influencé par les grandes dimensions utilisées par Tina Girouard dans son travail. Son *Hommage haïtien* mesure un peu plus d'un mètre de haut sur deux de large. Mais cette œuvre ne ressemble à celles de Tina Girouard que par la taille et l'usage des paillettes. La composition tendue et très anguleuse consiste en une imbrication délicate de signes vodou et d'animaux symboliques mêlés à des motifs politiques populaires de l'époque : un Kok Kalite (un coq triomphal évoquant Jean-Bertrand Aristide) y figure deux fois. Oleyant créa ce chef-d'œuvre l'année précédant sa mort en 1992. La bordure est multicolore. Les drapeaux de sept pays des Nations unies paradent en haut à droite de la zone dessinée. En dessous, croisés, figurent le drapeau des États-Unis et celui d'Haïti. Une machette tenue par une main blanche coupe un bras noir. Sur le sol, en dessous, gît un avant-bras près d'un pneu de voiture, un symbole particulièrement fort de résistance. Sont également représentés les attributs vèvè de plusieurs *lwa* ainsi que des tambours, renversés pour les empêcher de

résonner. À gauche on sacrifie un taureau. Au-dessus de la bête figure un symbole presque vèvè qui combine des motifs alchimiques et maçonniques pour en faire un symbole vodou dominé par une étoile représentant le pouvoir. Un Danballah doré s'enroule à un bras blanc coupé tenant un avant-bras noir. Dans la bordure pailletée du bas apparaît le nom « Loko », le *lwa* qui est toujours présent sur le potomitan, pilier central soutenant le toit de l'espace sacré vodou et chemin par lequel les *lwa* descendent parmi les membres de la société. Placé au milieu de la scène, Loko (tel une *mambo* ou un *oungan*, comme l'est par exemple l'artiste lui-même) entend tout et sait tout. Tous les éléments s'assemblent comme les pièces d'un puzzle sur fond de paillettes dorées recouvrant entièrement le tissu.

De nombreux *lwa* figurent dans cette iconographie complexe, mais celle-ci cherche davantage à mettre en avant une expression personnelle qu'à servir de bannière sacrée collective. Le travail d'Oleyant représente une incursion très nette de l'artiste classique du *drapo* dans l'univers quotidien de l'expression personnelle et du manifeste politique. Lui et d'autres artistes ont par la suite pris de plus en plus place dans le monde profane de l'art tout en conservant de fortes attaches dans le monde vodou. Peut-être ce développement aurait-il eu lieu sans la présence de Tina Girouard, mais le fait est que l'immersion de l'artiste dans la vie quotidienne, la production artistique et la vie rituelle du Bel Air a sans nul doute très largement contribué à mettre les choses en mouvement.

Le même phénomène s'est produit, à l'inverse, pour Tina Girouard. Les pièces réalisées au Bel Air et juste après sa période haïtienne sont désormais dans des musées et des collections privées. L'esprit du Bel Air anime la série d'œuvres appelées *The Lwa Lessons* (« Les Leçons des *lwa* »). Les œuvres réalisées après la période haïtienne et qui n'étaient *a priori* pas dans la continuité de ces dernières forment en réalité un tout : une même fabrication unit les pièces immenses réalisées au sein du collectif du 112 Green Street, celles d'Haïti et les plus récentes. Cela apparaît très bien dans l'exposition organisée en 2004-2005 par Susan Rothenberg à la galerie CUE de New York (Rothenberg 2004). Dans certaines œuvres, l'artiste poursuit des recherches de longue date : arranger les tissus et les motifs répétitifs, élaborer des motifs de tuiles, de treillis et d'acier poinçonné afin d'organiser des surfaces qui produisent pour le spectateur une expérience unique dans son rapport avec son environnement immédiat. D'autres créations, parmi lesquelles de grands panneaux de paillettes réalisés grâce à la technique apprise auprès des artistes du Bel Air, convoquent les esprits rencontrés à Haïti. Les motifs évoquent la flore tropicale et les forêts haïtiennes, ainsi que l'abondante végétation subtropicale de la Louisiane.

Une œuvre particulièrement marquante, commandée par le Rufino Tamayo Museum de Mexico, fait plus de dix-huit mètres carrés. C'est le portrait de la ville, *Vamonos*.

Ce musée a organisé la plus grande rétrospective de mon œuvre. Dans des cages suspendues se trouvaient sept canaris mexicains dont s'occupaient les employés du musée. Les serpents rouges avaient été fabriqués dans une usine de *piñatas*<sup>10</sup>. Ils tenaient dans leur

**10.** Récipients de formes variées, généralement en papier mâché, que l'on remplit de bonbons et que l'on brise lors des fêtes.



gueule de petits visages sculptés de Quetzalcoatl. Cent machettes dorées étaient arrangées comme des notes de musique. À l'époque, j'étais mariée au musicien Richard Landry et c'est lui qui avait dessiné cette partition. L'avant des bus était authentique et chacun avait pour destination Vamonos (« En route »). À la fin de l'exposition, il a fallu les rendre à la compagnie des bus de la ville.

L'artiste a expérimenté une grande palette de moyens d'expressions, y compris la photographie. Un collage de clichés pris près de l'étang de sa propriété à Cecilia, en Louisiane, a figuré dans une exposition récente à la Jonathan Ferrara Gallery, à La Nouvelle-Orléans. Dans le texte qui accompagne le jeu de mots du titre de l'œuvre, *Oh Eau*, Tina Girouard nous rappelle :

Au moment de nous noyer en eau trouble, nous devons chérir ce qui est précieux à nos yeux. Attraper la beauté tant qu'elle dure. Aucune personne vivante ne verra la fin de l'histoire de ce fossé avide. *Oh Eau* est une combinaison de moments saisis près de mon étang à Cecilia, en Louisiane. La vie et l'art sont dans les détails. (Girouard s.d. [2010])

Les photographies, c'est là le plus remarquable, captent la surface des eaux mouvantes au moment où leurs reflets sont les plus intenses, si bien que les motifs dessinés par les frémissements de l'eau étincellent telles les tresses brillantes de Lasiren. Et, comme dans l'histoire de l'esprit qui vient en aide aux boat people haïtiens dans *1492 Migration-Immigration 1992*, ces photographies parlent de désastres. La marée noire causée par l'explosion de la plateforme pétrolière Deepwater Horizon en 2010 venait de ravager les côtes de la Louisiane tandis qu'on n'en finissait pas d'évaluer les pertes causées par l'ouragan Katrina en 2005. L'œuvre fait ainsi écho aux ouragans, à la pollution maritime, au tremblement de terre de 2010 en Haïti, ainsi qu'aux retards ou à l'absence de secours et de réparations. Après tout, n'est-elle pas le fruit d'émotions partagées entre l'artiste, sa communauté de la Louisiane et celle d'Haïti ?

*Oh Eau*, œuvre de taille modeste, englobe un univers de terre et d'eau dans lequel se reflète un vaste ciel. Qu'il s'agisse de l'échelle intime d'une photographie ou bien d'une casserole de riz cuisant à Soho, Bel Air ou Cecilia, Tina Girouard parvient toujours, dans un esprit écologique, à tisser des liens continus entre divers lieux, familles, coopératives, matériaux, activités, performances et méditations. Elle transforme ces dialogues, traduits en broderie ou en appliqué, en mémoires collectives qu'elle rassemble pour les faire voyager de Lisbonne à Genève, de Nantes à Brest, de Dakar à Goa, au Cap-Breton, au Cap-Haïtien, à La Nouvelle-Orléans, à Port-au-Prince et au petit étang de Cecilia. Cette myriade d'esprits convergent dans la personne de l'artiste, qui assume sa part du *konbit* dans lequel nous vivons jusqu'à ce qu'il soit l'heure pour nous d'aller danser avec les *guédé*.

page ci-contre

fig. 7

Vladimir Cybil Charlier,  
*Red Cross Tristan*, 2009.  
© Vladimir Cybil Charlier.

Professeure retraitée de l'Université d'État de New York  
legrace.benson@gmail.com

Traduction de l'anglais par Camille Joseph



## Bibliographie

### Averill, Gage

**1997** *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago et Londres, University of Chicago Press.

**2014** Communication personnelle, avril.

### Benson, LeGrace

**1966** « Some Breton and Muslim antecedents of vodou drapo », in *Sacred and Ceremonial Textiles*, actes du Fifth Biennial Symposium of the Textile Society of America. Chicago, Textile Society of America : 68-75.

**2006** « How *houngans* use the light from distant stars », in Claudine Michel et Patrick Bellegarde-Smith (éd.), *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers*. New York, Palgrave Macmillan : 155-180.

### Fleurant, Gerdes

**1996** *Dancing Spirits: Rythms and Rituals of Haitian Vodun, the Rada Rite*. Westport, Greenwood Press.

### Girouard, Tina

**1994** *Sequin Artists of Haiti*. La Nouvelle-Orléans, Contemporary Arts Center.

**1996** « Death Dances in Haiti », *BOMB* 55 ; consulté en 2014 sur <http://bombmagazine.org/article/1935/the-wandering-mind-death-dances-in-haiti>.

**s.d. [2010]** Texte pour la présentation du photocollage *Oh Eau*, consulté en 2014 sur [http://www.jonathanferraragallery.com/dynamic/artwork\\_detail.asp?ArtworkID=4742](http://www.jonathanferraragallery.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=4742).

### Martinez, Maurice M.

**1971** « Two islands: The Black Indians of Haiti and New Orleans », *Bulletin of New Orleans Museum of Art* 1 (7).

## Tina Girouard et l'art des sequins d'Haïti. Par LeGrace Benson

### McAlister, Elizabeth

**2002** *Rara! Vodou, Power and Performance in Haiti and its Diaspora*. Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.

**2014** Communication personnelle, avril.

### Polk, Patrick Arthur

**1997** *Haitian Vodou Flags*. Jackson, University Press of Mississippi.

### Rothenberg, Susan

**2004** *Tina Girouard*, catalogue d'exposition. New York, CUE Art Foundation ; images de l'exposition consultables sur <http://cueartfoundation.org/tina-girouard/> et catalogue sur <http://issuu.com/cueart/docs/tinagirouard>.

### Tselos, Susan

**1996a** « Threads of reflection: Costumes of Haitian Rara », *African Arts* XXIX (2) [« Arts of vodou »] : 58-65 et 102.

**1996b** « Haitian drapo vodou: Imagery, ritual and perception », in *Sacred and Ceremonial Textiles*. Chicago, Textile Society of America.

**2014** Communication personnelle, avril.

### Turner, Richard Brent

**2009** *Jazz Religion, the Second Line, and Black New Orleans*. Bloomington et Indianapolis, University of Indiana Press.

### Wexler, Anna

**1997** « An interview with Clotaire Bazile », *Callaloo* XX (2) : 383-398.

**1998** *For the Flower of Ginen*, thèse de doctorat, Harvard University.

**2006** « *Yon moso twal nan bwa* (A piece of cloth on wood): The drapo vodou in myths of origin », in Claudine Michel et Patrick Bellegarde-Smith (éd.), *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers*. New York, Palgrave Macmillan : 65-77.

### Wilcken, Lois

**1992** *The Drums of Vodou*. Tempe, White Cliffs Media.

### Yih, Yuen-Ming David

**1995** *Music and Dance of Haitian Vodou: Diversity and Unity in Regional Repertoires*, thèse de doctorat, Wesleyan University.

### Yonker, Dolores

**1988** « Rara in Haiti », in Judith Bettelheim et John W. Nunley (éd.), *Caribbean Festival Arts*. Seattle et Saint Louis, University of Washington Press-Saint Louis Art Museum : 147-155.

## page 76 et ci-contre

Tina Girouard, *Flora*, 1992, perles en verre cousues main, paillettes, acrylique sur toile, 177 x 292 cm.  
© Tina Girouard. Exposé à la CUE Art Foundation, New York, commissaire Susan Rothenberg.



